تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۰۷
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۰

احمدرضا معتمدی[۱]، مرتضی جان‌بخش[۲]، علی محمدی پرفکر[۳]

واکاوی رویکرد حالت ساز نورپردازی در مواجهه با سیر تحول مثبت و منفی شخصیت اصلی در فیلم‌های سینمایی
مطالعه موردی: فیلم‌های حکم و پدرخوانده

چکیده

مقاله‌ی حاضر به شناخت رویکرد حالت ساز نورپردازی در رویارویی با سیر تحول مثبت و منفی شخصیت اصلی پرداخته و باهدف اصلی شناخت شیوه‌ی دگرگونی کیفیت نورپردازی برای القای مسیر رو به صعود یا سقوط شخصیت اصلی؛ دو فیلم سینمایی «حکم» (۱۹۸۲) و «پدرخوانده» (۱۹۷۲) را مورد واکاوی قرار داده است. روش تحقیق از نوع کیفی- تحلیل داده‌های مشاهده‌ای است. تجزیه‌وتحلیل اطلاعات هر دو فیلم به شیوه‌ی موازی در دو مقوله انجام‌گرفته است؛ نخست با استفاده از نظریه‌ی تحول شخصیت جنی جارویس، گام‌های اصلی سیر تغییر شخصیت اصلی فیلم شناسایی شده و سپس نورپردازی از منظر کارکرد حالت‌ساز آن مورد واکاوی قرار گرفته است. با توجه به بررسی انجام‌شده می‌توان گفت فیلم‌برداران به دنیای قبل و بعد از تغییر شخصیت اصلی توجه داشته‌اند و حالت‌های نورپردازی خود را به‌گونه‌ای تکوین کردند که دگرگونی که در طول روایت برای شخصیت عارض شده است، درون یک منظره‌ی بصری بهتر القا شود. در تحول مثبت، شخصیت بر نقصان درونی خود غلبه کرده و خاطرات تلخ و باور دروغ خود را کنار گذاشته و در انتهای روایت تکامل می‌یابد. ازاین‌رو، در طول فیلم، کیفیت نورپردازی برای شخصیت و محیط پیرامونش از نورِ نیمه‌سخت، قرارگیری نور اصلی در موقعیت‌های سایه‌ساز، شدت پایین روشنایی و فال - آف سریع (تضاد بالا) گذار کرده و با افزایش نرمی و شدت نور اصلی، استفاده از نور پرکننده و کاهش سایه‌ها و فال - آف آرام (تضاد کم)، به حالت متضاد خود دگرگون شده و بدین‌طریق القاکننده تغییروتحول مثبت شخصیت بوده است. اما در تحول منفی، شخصیت نمی‌تواند باور دروغ خود را کنار بگذارد. به همین جهت در طول روایت به‌جای آنکه از منظر اخلاقی رشد کند، دچار سقوط می‌شود. ازاین‌رو، حالتِ نورپردازی با جای‌گذاری نور اصلی در موقعیت‌های سایه‌ساز، کاهش درجه نرمیِ نورِ اصلی، استفاده نکردن از نورِ چشم، حذف نورِ پرکننده و فال - آف سریع (تضاد بالا)، سقوط شخصیت را القا کرده است.

واژگان کلیدی: نورپردازی، حالت، شخصیت اصلی، سیر تحول مثبت و منفی

[۱] دانشیار دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

Email: Drmotamedy@gmail.com

[۲] استاد و نورپرداز سازمان صداوسیما، تهران، ایران.

[۳] کارشناسی ارشد تهیه‌کنندگی تلویزیون از دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.

[۴] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده‌ی سوم با عنوان: «مطالعه رویکرد چهار خصیصه اصلی نورپردازی در مواجهه با سیر تحول مثبت و منفی شخصیت اصلی در فیلم‌های سینمایی و مجموعه‌های تلویزیونی» است که به راهنمایی نگارنده‌ی اول و مشاوره‌ی نگارنده‌ی دوم در دانشگاه صداوسیما به انجام رسیده است.

مقدمه

عموم نظریه‌پردازان حوزه‌ی روایت در سینما و تلویزیون معتقد هستند که یکی از وجوه بسیار مهم در داستان‌گویی خلق تحول شخصیت آن‌هم به شیوه‌ای باورپذیر است. به‌عبارتی، گفته می‌شود در درام‌های برجسته رویدادها باید به‌قدری نافذ، مؤثر، زیرورو‌کننده و تحول‌آفرین باشند که شخصیت‌ها را مجبور به تغییر کنند (سیگر، ۱۳۹۲: ۱۸۱). به همین دلیل، در بسیاری از فیلم‌های سینمایی، پی‌رنگ به‌گونه‌ای طراحی می‌شود که شخصیت اصلی در آن معمولاً به‌دنبال هدفی مشخص می‌رود و در طول مسیر با موانعی روبه‌رو می‌شود که برای عبور از آن‌ها مجبور به تلاش و تقلا است و همین امر باعث تغییر در او می‌شود. ازاین‌رو، در بیشتر موارد نشان‌دادن تغییر و رشد در شخصیت مقصود نهایی داستان‌گو است (گذر آبادی، ۱۳۹۳: ۳۳۵). تحول و دگرگونی حادث‌شده بر شخصیت در اساسی‌ترین شکل خود به دو شیوه مثبت و منفی تجلی می‌یابد. در تحول مثبت، شخصیت ضعف‌های روان‌شناختی و اخلاقی، عادت‌ها و به‌طور مشخص خاطرات تلخ خود را رها می‌کند و به شخصیتی کامل‌تر و پرمایه‌تر تبدیل می‌شود (گذر آبادی، ۱۳۹۳: ۳۳۵). در تحول منفی، رویدادهایی که بر شخصیت حادث می‌شوند به‌قدری ناگوار، دلخراش و رنج‌آور هستند که وی قدرت غلبه بر آن‌ها را پیدا نمی‌کند و دچار پسرفت می‌شود؛ یعنی به‌جای آنکه به نسخه بهتری از خود تبدیل شود، گرفتار شکست درونی و تنزل می‌شود. در این وضعیت، او برآشفته، دل‌مرده و خشمگین از کنترل خارج می‌شود و نه‌تنها زندگی خود، بلکه زندگی اطرافیانش را نیز نابود می‌کند (سیگر، ۱۳۹۲: ۱۸۱ و ۱۸۲).

نکته مهمی که باید آن را در نظر بگیریم این است که چه تحول مثبت باشد چه منفی، باید از طریق تصاویر نشان داده شوند؛ به علت آنکه فیلم‌نامه یک رسانه تصویری است و این رسانه‌ی تصویری از طریق یک منظره‌ی بصری روایت می‌شود. ازاین‌رو، هرکدام از عناصر بصری می‌توانند در چگونگی روایت یک فیلم‌نامه نقش قابل‌توجهی ایفا کنند (بتی و والدبک، ۱۳۹۳: ۸۳). در میان عناصری که در آفرینش و توسعه منظره بصری فیلم نقش دارند، می‌توان به نورپردازی به‌عنوان مهم‌ترین آن‌ها اشاره کرد (Ward, 2003:183). چراکه نورپردازی یا به بیانی دقیق‌تر توزیع آگاهانه «نور» و «سایه» واجد قابلیت حالت‌سازی است و محیط داستان‌گویی را خلق می‌کند (Brown, 2019: 14). در میان کارکردهای گوناگون نورپردازی، ایجاد حالت، قدرتمندترین نقش نورپردازی در یک تصویر است (Box, 2010: 103). مدیر فیلم‌برداری باید رویدادها، احساسات و شخصیت‌های موجود در فیلم‌نامه را در نظر بگیرد و براین‌اساس به دریافتی برسد که هر صحنه باید چه حالتی داشته باشد. باوجود اهمیت نقش حالت سازی نورپردازی در تصاویر متحرک، متأسفانه تاکنون نگرش مشخصی به مقوله نورپردازی و ارتباط آن با سیر تحول شخصیت به‌عنوان یک عنصر اصلی تعبیه‌شده در داستان نشده است. آیا نورپردازی می‌تواند منظره‌ای را خلق کند که روایت تحول شخصیت در آن بهتر منتقل شود و یا سیر تحول شخصیت اصلی می‌تواند مبنای مناسبی برای طراحی نورپردازی و دگرگونی‌های حالت‌های نوری باشد؟ یا فیلم‌بردار بدون آنکه دنیای پیش‌وپس از تحول شخصیت را مورد مداقه قرار دهد، اقدام به نورپردازی می‌کند؟ این سؤالات نقطه عزیمت یافتن هدف اصلی پژوهش را به‌وجود آورده‌اند و به‌نظر می‌رسد بی‌توجهی به آن‌ها می‌تواند سبب مشکلات عمده‌ای شود که مهم‌ترین آن فقدان تناسب نورپردازی طراحی‌شده با جهان روایت‌شده یک فیلم و به‌خصوص گستره‌ی قبل و بعد از تحول شخصیت است. براین‌اساس، در این مقاله قصد داریم با تحلیل گام‌های تحول شخصیت به شناخت رویکرد نورپردازی برای ایجاد حالت در مواجهه با سیر تحول مثبت و منفی شخصیت اصلی

بپردازیم. به بیانی روشن‌تر، چگونه کیفیت نورپردازی برای تک‌چهره و محیط پیرامونِ شخصیت اصلی که در طول روایت به‌سوی کمال یا تباهی می‌رود تغییر می‌کند، تا بدین‌طریق القاکننده‌ی مسیر رو به صعود یا سقوط او باشد. ازاین‌رو، مقاله حاضر به‌دنبال آن است با روش تحلیل کیفی – داده‌های مشاهده‌ای و با مطالعه موردی دو اثر شاخص سینمایی «حکم» (۱۹۸۲) و «پدرخوانده» (۱۹۷۲)، به این پرسش مهم و اساسی پاسخ دهد.

روش تحقیق

روش تحقیق از نوع کیفی – تحلیل داده‌های مشاهده‌ای است. داده‌ها به‌صورت ساختاریافته گردآوری‌شده‌اند و ابزار گردآوری اطلاعات شامل فیش‌برداری از کتاب‌ها، مشاهده، متنی کردن نمونه‌های مشاهده‌ای است. برای واکاوی به‌صورت هدفمند دو فیلم «حکم» (۱۹۸۲) و «پدرخوانده» (۱۹۷۲) انتخاب شده است. در طول روایتِ هردوی این فیلم‌ها، شخصیت اصلی دچار تغییروتحول می‌شوند و همچنین به گواه منتقدان و صاحب‌نظران، هر دو اثر از فیلم‌برداری درخور و شایسته‌ای برخوردارند. حجم نمونه به ترتیب شامل هشت و نه صحنه از فیلم‌های حکم و پدرخوانده است که در همسانی با پرسش اصلی تحقیق، انتخاب‌شده‌اند. تجزیه‌وتحلیل اطلاعات هر دو فیلم به شیوه موازی در دو مقوله انجام می‌شود؛ نخست با استفاده از نظریه تحول شخصیت جنی جارویس، گام‌های اصلی سیر تغییر شخصیت اصلی فیلم شناسایی می‌شود و سپس نورپردازی از منظر کارکرد حالت ساز آن مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

پیشینه تحقیق

تاکنون کتاب‌های متعددی درخصوص نورپردازی منتشر شده است که در آن‌ها اشاره‌های مختصری به کارکرد حالت‌سازی نورپردازی شده است. اما مبحث نورپردازی و پیوند آن با عنصر تحول شخصیت از منظر پژوهش‌های دانشگاهی، نه‌تنها در ایران، بلکه در خارج از کشور هم چندان مورد مداقه و امعان پژوهش‌گران قرار نگرفته است؛ بنابراین دستیابی به پیشینه‌ای مرتبط و درخور با موضوع تحقیق که در ارتباط با آن بتوان تفحصی همه‌جانبه بر مؤلفه‌های اصلی مقاله داشت ممکن نبوده است. باوجوداین، از میان پژوهش‌های موجود که به آن‌ها برخوردیم، می‌توان به چند نمونه‌ی ذیل اشاره کرد:

امیرحسین کتب زاده (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «خوانش هرمنوتیکی فرایند دریافت فیلم بر مبنای نور باتکیه‌بر آرای گادامر» باتکیه‌بر آرای هرمنوتیک فلسفیِ هانس گئورگ گادامر و به‌طور مشخص مفاهیم بازی، نماد و فستیوال، به قول خود «عملکرد و رفتار بازیگوشانه نور» را به‌عنوان یک عنصر میزانسنی، در پیوندی دیالکتیک با دیگر عناصر در صحنه، موردمطالعه قرار داده است.

کیانوش جهان‌دیده (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «زیبایی‌شناسی سایه‌پردازی در فیلم نوآر» در ابتدا با ارایه پیشینه‌ای از پیدایش و بهره‌گیری ادبی از سایه، پیش‌زمینه‌های فرهنگی– نمایشی سایه را بررسی کرده است.

در پژوهش‌های خارج از کشور؛ اچ، کالین جین وی[1] (۲۰۱۹) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «استراتژی‌های طراحی رنگ و نورپردازی در فیلم‌برداری کریستوفر دوئل» به اهمیت هنر فیلم‌برداری در روایت‌های داستانی پرداخته و به‌طور مشخص آثار کریستوفر دوئل را موردمطالعه قرار داده است. یافته‌های اصلی این پژوهش، روابط بین رنگ و فضا، رنگ و شخصیت، رنگ و حالت را در سراسر سبک بصری

پیوسته کریستوفر دوئل و طیف گسترده‌ای از کارهای او در طول بیست و پنج سال گذشته نشان می‌دهد.
پروناپین هنگتاسیوب[۲] (۲۰۱۷) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «بررسی اثرات نورپردازی سینمایی در صحنه‌های انیمیشن سه‌بعدی بر روی احساسات بینندگان و ادراکِ داستان» به بررسی اثرات نورپردازی سینمایی در صحنه‌های انیمیشن سه‌بعدی بر احساسات و ادراک بینندگان از روایت پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که نورپردازی سینمایی چطور تأثیر عاطفی صحنه‌ها و داستان را با جزییات تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. همچنین برخی از نظریه‌های موجود نورپردازی را تأیید کرده است؛ مانند ایجاد احساسات شاد در مخاطبان از طریق نورپردازی مایه‌روشن.
محمد صفا دوغرو[۳] (۲۰۱۶) در مقاله‌ی خود تحت عنوان «نور به‌عنوان ابزاری برای استعاره تصویری و بیانی در تولیدات سینما: بامطالعه فیلم نوار» به مطالعه توسعه تاریخیِ تکنیک سایه‌روشن در طراحی و اثرات آن بر سینما، به منشأ نورپردازی فیلم و استفاده از آن به‌عنوان یک عنصر دراماتیک در سینمای اکسپرسیونیست آلمان و همچنین سینمای نوآر پرداخته است. تأکید دوباره این مطلب لازم است که در هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به‌طور مبرهن و مدلل به مبحث نورپردازی و سیر تحول شخصیت پرداخته نشده است.

مبانی نظری

دلالت‌های نمادین نورپردازی سایه‌روشن

«روشنایی» و «تاریکی» از زمان طلوع بشریت واجد دلالت‌های نمادین بوده است؛ کتب مقدس و آسمانی مملو از نمادگرایی تاریکی و روشنایی هستند. مهم‌ترین نقاشانی که سبک بصری سایه‌روشن را ابداع کردند؛ یعنی کاراوجیو و رامبراند نیز از تاریکی و روشنایی در جهت القای اهداف روان‌شناسانه‌ی خود بهره‌های بسیاری برده‌اند؛ به‌طورکلی در آثار آن‌ها از تاریکی برای نشان‌دادن بدی‌ها، شرارت‌ها و ناشناختگی‌ها و از روشنایی برای نشان‌دادن امنیت، حقیقت، فضیلت و شادی استفاده‌شده است (Giannetti, 2014: 44).
به‌نظر می‌رسد که فیلم‌برداران نیز علاوه بر این دلالت‌ها در زمان‌هایی که نیاز داستان ایجاب می‌کند، برای افزایش بحران، تعلیق و ابهام از گستره‌ی مختلف سایه‌روشن استفاده می‌کنند. جان آلتون فیلم‌بردار مطرح سینمای نوآر اشاره می‌کند، در تاریکی رمز و راز وجود دارد و در فقدان نور، تخیل به تکاپو می‌افتد و فرد اندک‌اندک شک می‌کند که رخدادی در شرف وقوع است (Alton,1995: 44). ویتوریو استورارو نیز از فیلم‌برداران بسیار سرآمدی است که در آثار خود استفاده‌های نمادینی از سایه کرده و معتقد است سایه، ماهیتی درآمیخته با سِر و راز و ناشناختگی‌ها دارد، او در کتاب نوشتن با نور می‌نویسد:
«سایه، به مفهوم تاریکی، در آغاز همه‌چیز همراه با خودِ نور است، چراکه هم از اجزای تشکیل‌دهنده نور و هم متضاد آن است. سایه طبیعت اسرارآمیزی دارد؛ قدرت پنهان کردن دارد و همیشه نماد چیزهایی است که در ناخودآگاه انسان قرار گرفته است. عمیق‌ترین شخصیت و نفس ما در سایه منعکس می‌شود و در آن بخشی از وجودِ خود را بازمی‌شناسد، می‌بیند، مجذوب می‌شود، می‌میرد، رازهایی را که با خود حمل می‌کند، و درون خود در برمی‌گیرد. {...} سایه در صورت‌های گوناگون بیانِ تصویری، همواره برای تجسم آشوب‌ها، اضطراب‌ها و معماهای انسان به‌کاررفته است» (Storaro,2002: 12). لارا تامپسون[۴] نیز اشاره می‌کند که نور و سایه به‌طور جدایی‌ناپذیری به‌هم متصل هستند و نور تنها در رابطه با همتای تاریک خود می‌تواند به‌طور کامل درک شود. او همچنین می‌افزاید همان‌طور که حضور نور هویت، واقعیت و تخیل

شخصیت‌ها را در طول تاریخ سینما شکل داده است، عدم حضور نور نیز بر این معانی ضمنی دلالت می‌کند (Thompson,2015: 67).

جدول ۱. دلالت‌های نمادین سایه

دلالت‌های نمادین سایه‌روشن در آثار تصویری
• القای زشتی‌ها، رذالت‌ها و ناشناختگی‌ها • افزایش بحران، تعلیق و گستره‌ی وسیعی از ابهام • تجسم آشوب‌ها، اضطراب‌ها و معماهای بشر

سختی و نرمی نور؛ القای احساسات منفی و مثبت

کیفیت نور یکی از مهم‌ترین جنبه‌هایی است که فیلم‌برداران به آن توجه می‌کنند، چراکه اثربخشی بسیار فراوانی در آفرینش حالت و فضای یک صحنه دارد، ویلموس زیگموند می‌گوید: «ایجاد درجات مختلف نرمی و سختی نور، یکی از روش‌های مهم مورداستفاده برای تولید حالت از طریق نورپردازی است» (Malkiewicz, 2012: 232). از نور سخت می‌توان برای تشدید خشونت و تاریکی شخصیت و محیط پیرامونش استفاده کرد و در کنار آن مجموعه‌ای از احساسات منفیِ شخصیت را القا کرد. همان‌طور که اشاره کردیم افزایش سایه برابر است با افزایش بحران؛ بنابراین نورِ سخت با تولید سایه‌های غلیظ قادر خواهد بود، درام را شدت بخشد. در مقابل، نورِ نرم هنگامی‌که در صحنه غالب است می‌تواند برای القای گرمی و لطافت شخصیت و محیط مورداستفاده قرار گیرد و در کنار آن طیف گسترده‌ای از احساسات مثبتِ شخصیت را منتقل کند (Lancester, 2019: 123).

جهت نور؛ قلم حجاری فیلم‌بردار

از اصلی‌ترین وظایف یک فیلم‌بردار در صحنه تعیین جهتی است که نور اصلی بر موضوع می‌تابد. به تعبیری جهت نور، قلم حجاری فیلم‌بردار است. جهتِ نور اصلی نه‌تنها تعیین‌کننده سایه‌های اصلی سوژه است، بلکه یکی از مهم‌ترین عواملِ تکوین حالت و فضاست؛ نور اصلی بسته به اینکه از چه جهتی بر سوژه بتابد، حالت و فضای متفاوتی را ایجاد می‌کند (Brown, 2019: 70). داریوش خنجی درخصوص اهمیت جهت نور در شیوه‌ی کاری خود می‌نویسد: «جهت نور بر روی شخصیت‌ها یکی از مهم‌ترین عناصر در کار من است، جهت نور برای من حتی از سختی یا نرمی نور بیشتر اهمیت دارد. جهت، به نور و شخصیت روح می‌بخشد. قراردادن اشعه نور در ارتباط با صورت شخصیت، یا صحنه اولین چیزی است که در مورد هنر فیلم‌برداری یاد گرفتم و آن را حفظ کردم (Bergery, 2002: 128).

زمانی‌که نور از جلو به سوژه می‌تابد، سایه‌ها تا حد ممکن کاهش می‌یابند و موضوع نمودی تخت پیدا می‌کند. با کاهشِ بافت، تنش، رمز و راز و پویایی تا حدِ زیادی از بین می‌رود، درحالی‌که عناصر وضوح، خلوص و صمیمت یک شخصیت یا صحنه به‌طور معمول برجسته می‌شوند. زمانی که نور از موقعیت کنار به سوژه می‌تابد، سایه‌ها افزایش می‌یابند و بافت موضوع بیشتر آشکار می‌شود، همچنین با افزایش سایه، شدتِ پویایی، درام و رمز و راز یک کاراکتر و یا صحنه افزایش می‌یابد (Lancester, 2019: 128).

شخصیت اصلی

به‌طور معمول شخصیت اصلی به‌عنوان شخصیتی پیشرو در یک درام تعریف می‌شود. اما برای ایجاد یک تحول قوی از شخصیت، مهم است که تأکید شود که شخصیت اصلی قلب داستان است؛ به این معنا که او باید تمرکز اصلی هر چیزی باشد که در جریان است. شخصیت اصلی، شخص یا موجودی است که در درجه اول تحت‌تأثیر کنش و کشمکش پی‌رنگ قرار دارد. افزون بر آن، کسی است که اهداف اولیه پی‌رنگ در حول او شکل می‌گیرند؛ بنابراین او باید هدفِ پی‌رنگ را دنبال کند. ناگفته نماند که در بیشتر موارد مخاطب از طریق شخصیت اصلی وارد دنیای داستان می‌شود (Marks, 2013: 56).

سیر تحول شخصیت

جنی جارویس در کتاب طراحی منحنی تحول شخصیت شش عنصر اصلی را که عبارت‌اند از: دوره‌ی ایستا، حادثه‌ی محرک، کنش فزاینده، نقطه‌ی بحران، نقطه‌ی اوج و دوره‌ی جدید ایستا برای روایت دگرگونی و تحول شخصیت معرفی می‌کند (Jarvis, 2014: 44). این شش عنصر به‌صورت مختصر در جدول ذیل توضیح داده شده است:

جدول ۲. عناصر اصلی سیر تحول شخصیت

دوره‌ی ایستا[۵]	نشان‌دهنده‌ی دنیای پیش از تغییر و دگرگونی شخصیت است؛ مانند دری است که مخاطب از طریق آن باشخصیت اصلی داستان، جهان او و کمبودهایش قبل از اینکه از زندگی‌اش ریشه‌کن شود، آشنا می‌شود.
حادثه‌ی محرک	رویدادی خارجی که شخصیت اصلی را به‌سوی هدفش پرتاب می‌کند و سبب نابودی دنیای عادی که به آن عادت کرده است، می‌شود.
کنش فزاینده	این مرحله شامل تلاش دشوار و پیاپی قهرمان برای رسیدن به هدف خود است. در طول این دوره، قهرمان هر کاری برای رسیدن به هدفش انجام خواهد داد.
نقطه‌ی بحران	شخصیت متوجه می‌شود که هیچ راه بازگشتی برای وی وجود ندارد؛ او با سرعت زیاد به‌سمت اوج داستان حرکت می‌کند و به پایان داستان می‌رسد. در این مقطع، شخصیت حرکت نهایی را به‌سوی کامیابی یا ناکامی انجام می‌دهد.
نقطه‌ی اوج	در این مرحله، موفقیت یا شکست شخصیت مشخص می‌شود. در تحول مثبت، ما باشخصیتی مواجه می‌شویم که برای غلبه بر مانع نهایی و رسیدن به هدفش از تمام مهارت‌های خود یا چیزهایی که در طول داستان آموخته و کسب کرده است استفاده می‌کند و به‌سوی کمالی تثبیت‌شده گام برمی‌دارد، ولی در تحول منفی شخصیت قادر به غلبه بر بزرگ‌ترین مانع درونی خود (که به نقص تراژیک نیز معروف است) نیست. همین امر باعث نابودی وی و اطرافیانش می‌شود.
دوره‌ی جدید ایستا	در این مرحله بسیار کوتاه، مشخص می‌شود که شخصیت در طول سفری که طی داستان کرده، چقدر دگرگون شده است. در بسیاری از موارد، تصویری معکوس از اولین دوره ایستا است.

منبع: (Jarvis, 2014: 44-98)

یافته‌ها

حکم دادگاه[۶] (۱۹۸۲): سیر تحول مثبت؛ صعود از قعر تاریکی

در فیلم «حکم»، شخصیت اصلی فرانک گالوین یک حقوق‌دان الکلی در بوستون است. در پیشینه‌ی

داستان مطرح می‌شود که او با رتبه دو از کالج حقوق دانشگاه بوستون فارغ‌التحصیل شد و سپس در یکی از شرکت‌های بزرگ حقوقی شروع به کار کرد. او ازدواج کرد و زندگی موفقی داشت، اما در یک چشم‌به‌هم‌زدن زندگی‌اش نابود شد؛ فرانک به‌طور اتفاقی متوجه شد که در شرکتشان، یکی از شرکای ارشد در یک پرونده‌ی در حال پیشرفت با هیئت‌منصفه تبانی کرده است. او این ساخت‌وپاخت را تاب نیاورده و به شریک کاری خود گفت که این موضوع را به مقامات دولتی اعلام خواهد کرد. به همین دلیل، هیئت‌منصفه فوری برایش پاپوش دوخته و او را به زندان انداختند. فرانک وقتی می‌فهمد که در چه وضعی است، به رئیسش گفت که اشتباه کرده. سپس، شرکت نفوذ خود را اعمال کرد و او بلافاصله از زندان آزاد شد؛ اما در پی این حوادث او اخراج شد و همسرش وی را ترک کرد. ازآن‌زمان، او شروع به نوشیدن الکل می‌کند. با آغاز فیلم فرانک گالوین الکلی در کارش نزول بسیار داشته و به‌عنوان کارشناس آسیب‌های شخصی، سرگردان به‌دنبال آگهی‌های ختم می‌رود تا شاید بتواند از میان آن‌ها، یک پرونده‌ی حقوقی برای خود دست‌وپا کند.

دوره‌ی ایستا

دوره‌ی ایستا در یک میخانه آغاز می‌شود؛ دوربین آرام‌آرام به چهره‌ی مغموم فرانک گالوین نزدیک می‌شود. او پین‌بال بازی می‌کند، الکل می‌نوشد، سیگاری پک می‌زند و در لحظه‌ای به فکر فرومی‌رود.

تصویر ۱. دوره ایستا
منبع: تصویر ثابت از فیلم

فرانک در پیش‌زمینه تصویر قرار دارد و شدت نور اصلی تابیده‌شده بر چهره وی بسیار کم‌رمق است. ازاین‌رو، به‌جای چهره، بیشتر برکنش‌های او که عبارت‌اند از بازی‌کردن، نوشیدن الکل و سیگارکشیدن تأکید شده است. هرچند موقعیت قرارگیری نور اصلی سبب شده، بخش کوچکی از چشم و گونه وی دارای جزییات حداقلی بشوند. به همین دلیل، شخصیت او به‌جای آنکه مرموز جلوه کند؛ پژمرده، اندوهناک و از «درون مرده» ظاهر شده است. سایه‌های غلیظ تشکیل‌شده بر نیم‌رخش نیز که ماحصل نورِ نیمه‌سخت است، احساسات منفی او را نظیر افسردگی و دلسردی القا می‌کند. فضای مایه‌تیره صحنه با فال – آف سریع (تضاد بالا) نیز القاکننده دنیای محزون و گرفته‌ی فرانک گالوین است؛ وکیل دائم‌الخمری که آشکارا همه‌چیزش را ازدست‌داده و درمانده و بدون هیچ‌گونه عزت‌نفسی به این‌سو و آن‌سو می‌رود، بلکه بتواند پرونده‌ای ناچیز برای خود دست‌وپا کند. علاوه بر این، استفاده از پس‌زمینه روشن و خلوت می‌تواند به‌نوعی تنهایی او را در دنیای پیرامونش منتقل کند.

حادثه محرک

مایکی، دوست و همکار قدیمی فرانک، به جهت انگیزه دادن، رسیدگی به یک پرونده حقوقی بسیار مهم را به او یادآور می‌شود. این پرونده مربوط به شکایت از بیمارستان کاتولیک بوستون است که به‌دلیل سهل‌انگاری پزشکانش و تزریق داروی اشتباه به بیمار باعث شده‌اند، مادری جوان برای همیشه به کما برود.

تصویر ۲. حادثه محرک
منبع: تصویر ثابت از فیلم

استفاده هم‌زمان از تاریکی و روشنایی در یک صحنه تقویت‌کننده تباین میانِ شخصیت فرانک و مایکی است؛ تاریکی چیره‌شده بر ناحیه فرانک القاکننده شخصیتِ خمود، کرخت و رو به اضمحلال وکیل بازنده‌ای است که در چهار سال اخیر تنها سه پرونده داشته و در یکایک آن‌ها شکست‌خورده است. درمقابل، روشنی نسبی ناحیه مایکی القاکننده‌ی شخصیتِ کاتالیزور و فعال او است، چراکه برخلاف دیگران فرانک را ترک نکرده و در کنار دوست و شاگرد قدیمی‌اش مانده و این تا جایی است که پرونده‌ای بااهمیت را که می‌توانست برعهده‌ی وکیل شایسته‌تری بسپرد، برای انگیزه دادن به دوست شکست‌خورده و الکلی‌اش سپرده است؛ بنابراین، توزیع روشنایی بیشتر در ناحیه‌ی مایکی به القای خصایص مثبت وی کمک کرده و او را از فرانک متمایز ساخته است.

کنش فزاینده (بخش اول)

در بخش اول از مرحله کنش فزاینده، فرانک شاهدی را پیدا می‌کند که به او این امکان را می‌دهد، بی‌آنکه پرونده را به دادگاه ببرد، مبلغ بیشتری را از کلیسا دریافت کند. در این مقطع، تنها خواسته و هدفِ فرانک دریافت پول بیشتر از کلیسا به‌عنوان مسبب اصلی حادثه است و به مطالبه شایسته و عادلانه حق موکلش نمی‌اندیشد.

تصویر ۳. حادثه محرک
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تون‌های تیره‌ی صحنه می‌توانند احساسی از شب را منتقل کنند، ولی معمولاً درون خود کیفیتی سنگین و غم‌انگیز دارند و القاکننده احساسات و مضامین منفی و ناخوشایند گوناگون هستند (Millerson, 1999: 239). در این صحنه نیز استفاده از شیوه‌ی نورپردازی سایه‌روشن با چیرگی تون‌های تیره به‌سادگی تصویری از شب را ایجاد کرده است. اما تاریکی چیره‌شده بر نیمی از چهره‌ی فرانک، سایه‌های غلیظ گودی چشمانش، فال - آف سریع (تضاد بالا) در چهره و محیط پیرامونش، در کنار هم می‌توانند مؤید این موضوع باشند که چنان‌چه فرانک نسبت به برطرف ساختن نیاز درونی خود که همان برپایی عدالت است غفلت کند و تنها هدفش دریافت پول باشد، ولو موفق به دریافت آن هم شود، هیچ‌گونه رشدی متوجه شخصیتِ وی نخواهد شد و کماکان در دنیای تیره و تاریک و اندوهناک کنونی خود باقی خواهد ماند.

تصویر ۴. کنش فزاینده
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تصویر ۵. کنش فزاینده
منبع: تصویر ثابت از فیلم

کنش فزاینده (بخش دوم)

در نقطه‌عطف اول داستان، فرانک از قبول پیشنهاد دویست‌وده‌هزاردلاریِ اُسقف اعظم بوستون خودداری و بیان می‌کند که در صورت دریافت پول هیچ‌کس از ماجرا و جفایی که در حق موکلش شده و زندگی او را نابود ساخته است، خبردار نمی‌شود. در این بخش از روایت، فرانک آگاهانه هدف اصلی خود را از دریافت پول به پیگیری عادلانه و احقاق حق موکلش تغییر می‌دهد.

نور اصلی بر چهره‌ی فرانک تقریباً از موقعیت نزدیک به محور دوربین تابیده شده و شدت آن افزایش‌یافته است و استفاده از نور پرکننده نیز سبب شده فال - آف بر چهره وی بسیار آرام (تضاد کم) باشد. ازاین‌رو، نورپردازی با صحنه‌های پیشین مغایرت دارد و دیگر تاریکی بر شخصیت وی غلبه ندارد. این روشنی نسبی که او را از محیط کمابیش تاریکِ پیرامونش متمایز ساخته، القاکننده‌ی آگاهی فرانک از نیاز خود به تغییر است؛ او آشکار می‌سازد که نیاز دارد عزت‌نفس خود را بازیابد و همچنین نسبت به موکلش عادلانه عمل کند و از این طریق خود را از باور باطلِ خود، یعنی «فقدان عدالت» رها سازد. همه‌ی این‌ها در کنار جنسِ نورپردازی که برای اُسقف طراحی شده است پررنگ‌تر و آشکارتر می‌شوند. اُسقف پشت به پنجره نشسته است و جهت نور اصلی از موقعیت کناری و پشت (تقریباً از زاویه ۱۱۵ درجه افقی) بر او می‌تابد، ارتفاع بالای نور اصلی، جلوه‌ای تند با فال - آف سریع به چهره‌ی اُسقف بخشیده که القاکننده طینت ظلمانی و فرومایه اوست.

کنش فزاینده (بخش سوم)

موانع فراوان عرصه را برای فرانک دشوار و وی را از دستیابی به هدفش مأیوس ساخته‌اند. ازاین‌رو، او باحالتی آشفته و درمانده با نمایندگان کلیسا تماس می‌گیرد و به آن‌ها اعلام می‌کند که مایل است پیشنهاد دریافت پول را قبول کند، ولی کلیسا که تصور می‌کند فرانک شانسی برای پیروزی در دادگاه ندارد، از قبول پیشنهاد وی امتناع می‌ورزد.

تصویر ۶. کنش فزاینده
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تصویر ۷. کنش فزاینده
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تاریکی دوباره بر شخصیتِ فرانک غلبه کرده است؛ استفاده از شیوه‌ی نورپردازی سایه‌روشن همراه با فضای مایه‌تیره و فال – آف سریع (تضاد بالا) که هم در چهره‌ی فرانک محسوس است و هم در محیط پیرامون، آشفتگی و تغییر حالت وی را القا می‌کند. جهت نورِ اصلی که از کنار و با ارتفاع کم می‌تابد بر شخصیتِ تقسیم‌شده‌ی فرانک تأکید می‌کند؛ او بین دروغ و حقیقت گیر افتاده است و پشت کردنش به نور، هنگامی‌که تلاش می‌کند طرح دریافت پول را زنده کند، موجب می‌شود که تنها بخش کوچکی از گونه‌اش روشن شود، الگوی نورپردازی کناری به سه‌چهارم پشت تبدیل می‌شود، باقی اجزای چهره به‌دلیل فقدان نور پرکننده در تاریکی عمیق فرو می‌روند. این تغییر حالتِ نور تشدیدکننده‌ی تمایل بسیار فرانک به انحراف یا «عقب‌گرد» به دوره‌ی ایستا است، چراکه حس می‌کند هیچ شانسی برای پیروزی در این نبرد سخت ندارد.

نقطه‌ی بحران

فرانک یک شاهد جدید را که از قصور و کوتاهی پزشکان آگاه است و می‌تواند به نفع او شهادت بدهد، پیدا می‌کند. اما بعد از آن شوک غافلگیرکننده‌ای به وی وارد می‌شود؛ مایکی به فرانک اطلاع می‌دهد که لورا فیشر، معشوقه‌ی وی، حقوق‌بگیر طرف مقابل و این مدت مشغول خبرچینی برای آن‌ها بوده است. فرانک در کافه‌ای به ملاقات لورا می‌رود و بی‌آنکه سخنی بگوید یک سیلی محکم به وی می‌زند.

تصویر ۸. نقطه‌ی بحران
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تصویر ۹. نقطه‌ی بحران
منبع: تصویر ثابت از فیلم

نورپردازی کیفیتی سخت، غم‌انگیز و دراماتیک به صحنه بخشیده است؛ فال - آف سریع (تضاد بالا) بر چهره‌ی فرانک که ناشی از موقعیت خارج از محورِ نور اصلی و کیفیت نسبتاً سخت آن است، دگرگونی دمادم روشنایی و تاریکی بر چهره‌ی وی، چیرگی تون‌های تیره و سایه‌های عمیق در صحنه، همگی به‌گونه‌ای طراحی‌شده‌اند که تقویت‌کننده ضربه عاطفی و احساسات منفی شخصیتی باشند که تاریک‌ترین ساعت خود را طی می‌کند.

نقطه‌ی اوج

پرستار پیشین بیمارستان، در دادگاه حضور می‌یابد و شهادت می‌دهد که پزشکان بیمارستان به برگه‌ی گزارش وضعیتِ پیش از بستری بیمار توجهی نکرده‌اند. این اهمال موجب شده از داروی اشتباه استفاده و بیمار به وضعیت کنونی دچار شود. باوجوداین، قاضی به‌دلیل گذشت زمان و تناقض در اظهارات به این شهادت اهمیتی نمی‌دهد. در ادامه، فرانک که از عدالت قاضی مأیوس شده است، در جمع‌بندی‌اش رو به هیئت‌منصفه تک‌گویی درخشانی می‌کند و به جایگاه تأثیرگذار آن‌ها در اجرای عدالت اشاره می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که به عدالتی که در قلبشان نهفته هست، بی‌توجه نباشند و بر اساس ایمان خود یک «رأی» عادلانه بدهند. خطابه فرانک در حقیقت توصیفی از سفر درونی وی و القاکننده‌ی تحول مثبتش و گذر از دنیای دروغینِ ابتدای داستان است که در آن نه باوری به عدالت داشت و نه خود را شایسته‌ی احقاق عدالت می‌دانست. پس از این سخنرانی، هیئت‌منصفه به نفع موکل فرانک رأی می‌دهند و او برنده دادگاه می‌شود، کشمکش مرکزی به پایان می‌رسد و سیر تحولِ مثبت وی تکمیل می‌شود؛ فرانک گالوین عزت نفسش را بازمی‌یابد و بارِ دیگر به عدالت اعتقاد پیدا می‌کند.

تصویر ۱۰. نقطه‌ی بحران
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تصویر ۱۱. نقطه‌ی بحران
منبع: تصویر ثابت از فیلم

در این صحنه، شدت نور اصلی و پُرکننده برای چهره فرانک افزایش‌یافته است؛ بنابراین فال – آف بر چهره او بسیار آرام (تضاد کم) است. این نوع نورپردازی چهره، القاکننده دگرگونی مثبت احساسات و شخصیت او است که از درون تاریکی عبور کرده و با غلبه بر موانع غلبه‌ناپذیر، اکنون به یک‌قدمی پیروزی رسیده است. فرانک دیگر یک شخصیت «تاریک» و «گمراه» نیست و سایه‌های غلیظ از پیکر او رخت بسته‌اند. برخلاف دوره‌ی استراحت فیلم که روشنایی بسیار اندک، از او یک شخصیت بی‌ارزش و محقر ساخته بود، اکنون او به روشن‌ترین و مهم‌ترین شخصیتِ درون کادر مبدل شده است. علاوه بر این‌ها، انعکاس نور از درون چشم‌هایش به وی زندگی دوباره بخشیده است. باوجوداین، منابع نوری با روشنایی انتخابی‌شان، یک فضای مایه‌تیره همراه با سایه‌های افکنده در پس‌زمینه ایجاد کرده‌اند و از این طریق در کنار ایجاد حسِ تعلیق بر کیفیت سنگین و تاحدی تحمل‌ناپذیرِ دادگاه تأکید شده است.

دوره‌ی ایستا جدید

مارکس در کتاب درون داستان می‌نویسد: «همه نمایش‌ها با افزایش تنش آغاز و با کاهش تنش حل‌وفصل می‌شوند» (Marks, 2013: 151). در این مرحله از فیلم حکم، تنش‌های اصلی فرانک حل‌وفصل شده است و تنها آخرین سؤال پاسخ‌نداده باقی می‌ماند: سرانجامِ رابطه‌ی او با لورا. فرانک در اتاق کارش نشسته است، لورا باحالتی آشفته به او تلفن می‌زند، فرانک در ابتدا می‌خواهد تلفن را پاسخ دهد، ولی از این کار منصرف می‌شود و شروع به نوشیدن قهوه‌اش می‌کند. زنگ تلفن ادامه می‌یابد، فرانک قهوه را بر روی میز می‌گذارد و چشمان خود را می‌بندد.

تصویر ۱۲. اتاق لورا
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تصویر ۱۳. دوره جدید ایستا
منبع: تصویر ثابت از فیلم

به‌منظور یک واکاوی دقیق باید به نورپردازی اتاق لورا نیز توجه داشت؛ جهت تابش کناری نور اصلی و فقدان یک نورِ پرکننده پرتوان سبب شده که فال - آف برای شخصیت و محیط پیرامون وی سریع (تضاد بالا) باشد. این نوع نورپردازی مایه‌تیره و پُرسایه القاکننده پریشان‌حالی او است. اما جنس نورپردازی برای فرانک متفاوت است؛ نور اصلی کیفیتی نرم دارد و شدت بالای نورِ پرکننده سبب شده فال - آرام بر چهره او آرام (تضاد کم) باشد. ماهیت نورپردازی و تون‌های تیره‌ی صحنه دیگر تنش‌آور و القاکننده‌ی احساسات منفی فرانک نیستند، بلکه حالتی آرامش‌بخش به صحنه بخشیده و می‌تواند به‌نوعی بیان‌گر عزت‌نفسی باشد که دوباره درون او جان گرفته است.

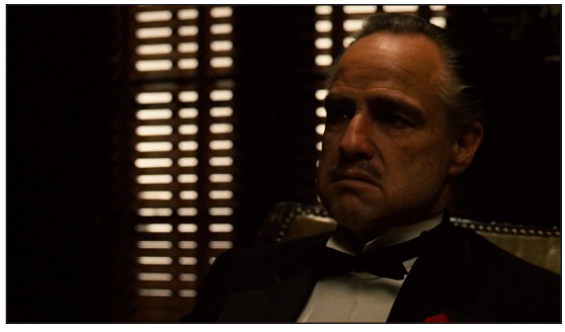
پدرخوانده[۷] (۱۹۷۲): سیر تحول منفی شخصیت اصلی؛ سقوط به قعر تاریکی

در فیلم «پدرخوانده» شخصیت اصلی، مایکل کوچک‌ترین پسر دون ویتو کورلئونه است که بسیاری از خصایص مشابه پدرش را دارد؛ او باهوش، مرموز، آینده بین و مستقل است. با تمام این‌ها، به‌دلیل حس خودمختاری‌اش، در ابتدا نمی‌خواهد پیرو پدرش در یک زندگی جنایی و مافیایی باشد. به همین دلیل، تصمیم می‌گیرد به‌عنوان یک سرباز ساده در طول جنگ جهانی خدمت کند و به جهت لیاقتی که از خود نشان می‌دهد تبدیل به قهرمان جنگ می‌شود و پس‌ازآن، با یک زن جوان قابل‌احترام به نام کی آدامز نامزد می‌کند. منتها او همچنان باورهای خشونت‌آمیز پدرش را به‌عنوان نشانه‌ای از احترام و وفاداری که به خانواده داشته است به اشتراک می‌گذارد. درنتیجه، هنگامی‌که دُن ویتو به‌شدت مجروح می‌شود، او به‌سمت محافظت از پدرش کشیده می‌شود و به‌تدریج رهبری خانواده را به‌عهده می‌گیرد.

صحنه‌ی افتتاحیه

بوناسِرا باحالتی آشفته در حال تشریح ماجرای رقت‌آور اغفال، تجاوز و ضرب‌وشتم به دخترش است؛ دوربین به‌آرامی به عقب زوم می‌کند و سپس بخشی از پشت چهره و دستِ «دون ویتو کورلئونه» در یک نمای روی شانه دیده می‌شود، مرد ادامه می‌دهد که با شکایت به‌جایی نرسیده است. ازاین‌رو، به‌پیش پدرخوانده آمده است تا عدالت واقعی را برایش اجرا کند. او از پدرخوانده می‌خواهد دستور کشتنِ دو متجاوز را بدهد و پس‌ازآن، چهره‌ی دون ویتو دیده می‌شود.

تصویر ۱۴. صحنه افتتاحیه
منبع: تصویر ثابت از فیلم



تصویر ۱۵. صحنه افتتاحیه
منبع: تصویر ثابت از فیلم

همان‌طور که اشاره شد، ابهام، وحشت و سوءظن در تاریکی رشد می‌کنند. در این صحنه نیز با به‌کارگیری خصایص نورپردازی کامئو که عبارت‌اند از شدت پایین روشنایی، استفاده از حداقل منابع نوری و روشن‌سازی محدود و انتخابی شخصیت‌ها؛ تاریکی بر صحنه چیره شده و حالتی شوم، رازآلود و دراماتیک را پدید آورده است. به‌علاوه اینکه، جهت بالای تابش نور اصلی باعث شده چشمان دون ویتو کورلئونه در سایه‌ی عمیق قرار بگیرد. این تاریکی چشمان از او شخصیتی مبهم، مرموز و تاریک ساخته است تا مخاطب نتواند به درون او نفوذ کند.

دوره‌ی ایستا

مایکل که مدتی از خانواده مافیایی خود دور بوده است به همراه کی آدامز، نامزدش، به جشن عروسی خواهرش آمده است. در این مقطع، او با بی‌میلی درباره تهدیدهای خشونت‌آمیز پدرش که درگذشته برای

رسیدن به خواسته‌های خود انجام داده است به کی می‌گوید: «لوکا براتسی یک تفنگ رو سرش گذاشت و پدرم به او اطمینان داد که یا مغز او و یا امضایش در قرارداد خواهد بود، این روش خانواده منه، کی» (Puzo and Coppola, 1972). مایکل به نامزدش توضیح می‌دهد که روش‌های فاسد و خشونت‌آمیز خانوادگی‌اش ارتباطی با ویژگی‌های رفتاری او ندارند.

تصویر ۱۶. دوره ایستا
منبع: تصویر ثابت از فیلم

در این صحنه، برای چهره‌ی مایکل از نور اصلی باکیفیت نرم استفاده شده است؛ بنابراین فال - آف بر چهره‌ی او به‌نسبت آرام (تضاد کم) است. این نوع نورپردازی القاکننده‌ی شخصیتِ آرام، محترم و معصوم مایکل است؛ شخصیتی که برخلاف سایر برادرانش در کسب‌وکار غیرقانونی خانوادگی‌اش نمانده و ترجیح داده است که به‌عنوان یک سرباز ظاهر شود و شرافتمندانه برای کشورش بجنگد و پس‌ازآن، فارغ از رسوم خانوادگی‌اش با دختری ایرلندی نامزد کند. روی‌هم‌رفته، کیفیت نورپردازی در تضاد با اتاق کار «دون ویتو کورلئونه» یک فضای پرنور، سرزنده و بانشاط را ایجاد کرده است که در آن زندگی جریان دارد و نه توطئه‌های جنایی و شوم.

حادثه‌ی محرک

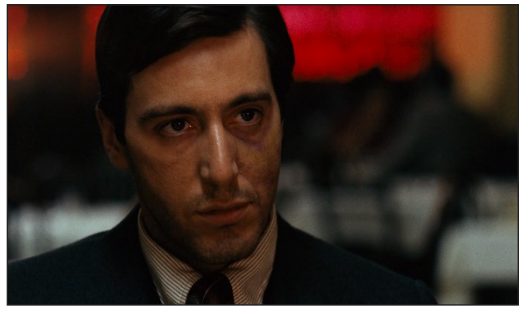
دیری نمی‌گذرد که زندگی مایکل از تعادلش خارج می‌شود؛ او مطلع می‌شود که به پدرخوانده سوءقصد شده است و او را برای نجات جانش در بیمارستان رها کرده‌اند. مایکل بی‌درنگ به‌سوی نزدیک‌ترین باجه تلفن می‌رود، پس از رسیدن در اقدامی نمادین درب را روی کی می‌بندد؛ از این لحظه جدایی میان مایکل و کی آغاز می‌شود. مایکل به خانه تلفن می‌زند و سانی، برادر بزرگ‌ترش از او درخواست می‌کند که به خانه بازگردد.

تصویر ۱۷. حادثه‌ی محرک
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تابش نور اصلی از موقعیت بالا و محدودسازی آن باعث ایجاد فال- آف سریع (تضاد بالا) بر چهره‌ی مایکل شده است. این نوع نورپردازی مایه‌تیره و پُرسایه یک فضای تنش‌زا و آشفته را آفریده است که در آن دلواپسی و ترس مایکل بهتر القا می‌شود. علاوه بر این، شیوه‌ی نورپردازی مؤید این موضوع است که دوره‌ی ایستا در زندگی مایکل تمام شده و به‌زودی در دنیای شوم و ظلمانی خانواده‌اش قرار خواهد گرفت.

کنش فزاینده (بخش اول)

در این مرحله، هدف اصلی مایکل حفاظت از جان پدرش است. او با دو رقیب تبهکار که از عاملان اصلی سوءقصد به پدرش هستند، ملاقات می‌کند. باوجوداینکه عصبی و تحت‌فشار است هردوی آن‌ها را با قاطعیت تمام می‌کشد و پا به دنیای جنایت‌آمیزی می‌گذارد که تاکنون سعی کرده بود از آن دور بماند.



تصویر ۱۸. کنش فزاینده
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تصویر ۱۹. کنش فزاینده
منبع: تصویر ثابت از فیلم

در این صحنه پیش از آنکه مایکل اقدام به کشتن رقیبان کند، چهره‌ی او به‌دلیل کیفیت نرمِ نور اصلی و شدت بالای نورِ پرکننده عاری از هرگونه سایه‌ی غلیظ و فال- آف بر آن آرام (تضاد کم) است (تصویر ۱۸). اما در هنگام کشتن رقیبان، کیفیت نورپردازی بر چهره‌ی او دگرگون می‌شود؛ به‌دلیل افزایش فاصله مایکل از نور اصلی، درجه‌ی نرمی نور کاسته و سایه‌ها مقداری غلیظ‌تر می‌شوند. شدت نور پرکننده نیز کاهش محسوسی پیدا می‌کند و درنهایت فال- آف بر چهره او سریع (تضاد بالا) می‌شود. علاوه بر آن، تلألؤ نور از درون چشمان او حذف می‌شود. این دگرگونی کیفیت نورپردازی که در طول صحنه عارض شده و تاریکی که در لحظه قتل بر شخصیت مایکل پدیدار می‌شود؛ القاکننده‌ی انحطاط و ورود بی‌بازگشت وی به دنیای فاسدی

است که تلاش کرده بود از آن دور بماند. قابل ذکر است که می‌توان با نشان‌دادن منابع نوری از آن‌ها به‌عنوان یک عامل مؤثر نمایشی استفاده و حس صحنه را تشدید کرد (Zettl, 2017: 33). در این صحنه نیز با استفاده از رشته‌های نورانی قرمزرنگ در پس‌زمینه، حس التهاب و پویایی افزایش پیدا کرده است.

کنش فزاینده (بخش دوم)

مایکل برای در امان‌ماندن از گزند دشمنان خانواده‌اش در سیسیل مخفی می‌شود. بدیهی است که او دیگر هرگز قادر نخواهد بود به زندگی سابق خود بازگردد. اما هنوز خود را به زندگی در دسته گانگسترها متعهد نکرده است. به‌عبارتی او بین دنیای قدیم و جدید گیر افتاده است. در این مقطع، مایکل با یکی از دختران روستایی ازدواج می‌کند.

تصویر ۲۰. کنش فزاینده
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تصویر ۲۱. کنش فزاینده
منبع: تصویر ثابت از فیلم

نورپردازی در صحنه‌ای نامزدی مایکل، از آن فضای کم‌نور و پُرسایه صحنه‌های پیشین گذر کرده است و جلوه‌ای درخشان و امیدبخش به خود گرفته است؛ فال- آف بر چهره او آرام (تضاد کم) است، تلألؤ نور از درون چشم‌هایش برقرار شده است. به‌علاوه، از نورِ پشت برای ایجاد حاشیه و برجسته‌سازی موها استفاده شده است. روی‌هم‌رفته، نورپردازی در نورِ درخشان روز یک فضای بانشاط را خلق کرده و القاکننده‌ی امیدواری مایکل برای بازگشت به دنیای پیش از جرم و جنایت است.

کنش فزاینده (بخش سوم)

پس از کشته‌شدن همسر و همچنین ترورِ سانی، برادر بزرگ‌تر، مایکل دوباره مجبور می‌شود به خانه بازگردد تا رهبری خانواده را برعهده بگیرد. در این مرحله، او نقشی فعال پیدا می‌کند و دیگر با هوشیاری کامل به‌سوی تباهی گام برمی‌دارد؛ او پس از بازگشت از سیسیل به‌پیش کی، نامزد سابقش، می‌رود و به او توضیح می‌دهد که اکنون به‌دلیل بیماری پدرش رهبری خانواده را خود به‌عهده گرفته است:

«مایکل: کی من الآن دارم برای پدرم کار می‌کنم، اون نا خوشه... خیلی مریضه.
کی: ولی تو مثل اون نیستی مایکل، به هم گفته بودی مثل پدرت نمی‌شی»
(Puzo and Coppola, 1972).

در این بخش از روایت، مشخص می‌شود که مایکل باوجود وعده‌اش برای حفاظت از خانواده، باور غلط خود را مبنی‌بر قربانی کردن نیازهای خود پذیرفته و آگاهانه در مسیر پدرش گام برداشته است.

تصویر ۲۲. کنش فزاینده
منبع: تصویر ثابت از فیلم

تابش کم‌رمق نور اصلی از موقعیت کناری، چیرگی دمادم تاریکی بر شخصیت کی و مایکل در هنگام حرکتشان، عدم استفاده از نورِ پرکننده و فال- آف سریع بر صحنه، یک فضای اندوهگین را خلق کرده که در تشدید و القای کدورت ایجادشده میان مایکل و کی بسیار مؤثر است.

نقطه‌ی بحران

مایکل برای دستیابی به سلطه‌ی کامل، دستور کشتن سران پنج خانواده رقیب را می‌دهد. او در مراسم غسل‌تعمید خواهرزاده خود شرکت می‌کند و پدرخوانده او می‌شود؛ طبق آیین رومی کلیسای کاتولیک، کشیش این سؤال را از او می‌پرسد: «آیا از شیطان و همه کارهایش و تمام شکوه‌های او دوری می‌کنی؟» مایکل پاسخ می‌دهد: «بله دوری می‌کنم» (Puzo and Coppola, 1972). باوجوداین، در زمان حضور مایکل در کلیسا، مزدوران او تمام رقیبان را به قتل می‌رسانند.

تصویر ۲۳. نقطه بحران
منبع: تصویر ثابت از فیلم

نور اصلی بر روی چهره‌ی مایکل از جهت کناری می‌تابد و صورتِ وی را به دو بخش با روشنایی متفاوت تقسیم کرده است. این نورپردازی چهره به القای شخصیت متناقض او کمک کرده است؛ ازاین‌جهت متناقض که همان‌سان که سوگند می‌خورد از وسوسه‌های شیطانی دوری کند، برای تحکیم فرمانروایی خود، با بی‌رحمی تمام به کشتار ادامه می‌دهد.

نقطه‌ی اوج

مایکل به تبهکاری به‌مراتب بی‌رحم‌تر از پدرش تبدیل‌شده است و هیچ‌گونه تخفیفی در وحشیگری‌هایی که می‌خواهد مرتکب شود، قائل نیست. او در همان روزی که پدرخوانده خواهرزاده‌اش شده، شوهر خواهرش که واسطه‌ی ترور سانی بوده است را می‌کشد. در این بخش از روایت، معلوم می‌شود که گرچه او با نابودی تمام دشمنانش پیروز شده است. اما از نظر اخلاقی نابود شده و مسیر دگرگونی را به‌سوی تباهی پیموده است.

تصویر ۲۴. نقطه اوج
منبع: تصویر ثابت از فیلم

در لحظه ورود مایکل به اتاق کارلو، تابش نور اصلی از جهت کناری و حذفِ هرگونه نور پرکننده سبب شده است که فال- آف بر تک‌چهره‌ی او بسیار سریع (تضاد بالا) شود و غلظت سایه‌ها افزایش یابند. ازاین‌رو شخصیت ناملایم، انتقام‌جو و درعین‌حال مرموز مایکل بهتر نمایان می‌شود. علاوه بر این، روشنایی بسیار کم‌رمق محیط یک فضای مایه‌تیره با فال آف سریع خلق کرده است؛ بنابراین شخصیت‌هایی که در پشت مایکل قرار دارند در سایه‌ی عمیق قرار گرفته‌اند و هویت آن‌ها پنهان مانده است. این چیرگی تاریکی در

صحنه القاکننده‌ی غوطه‌ور شدن مایکل در دنیای شوم و آکنده از جرم و جنایت است. دنیای رذلی که پیرامون او را جماعتی جنایتکار فرومایه و مهجور از روشنایی احاطه کرده‌اند.

دوره‌ی ایستا جدید

مایکل در کمال آرامش و بدون هرگونه پشیمانی منکر تمام قتل‌هایی می‌شود که انجام داده است و به افراد خانواده اجازه می‌دهد تا او را «دون کورلئونه» جدید بنامند. او به هیولایی به‌سان پدرش تبدیل‌شده است. در این مقطع کوتاه از روایت، درب که نشانه‌ای از جدایی میان کی و مایکل است، مجدد بر روی کی بسته می‌شود و مایکل سیر تحول منفی خود را که می‌توان آن را سقوط به «درون تاریکی» نامید به پایان می‌رساند.

تصویر ۲۵. دوره جدید ایستا
منبع: تصویر ثابت از فیلم

در این صحنه‌ی پایانی، نورپردازی دگرگونی منفی مایکل را از یک دانشجوی آرمان‌گرا و قهرمان جنگ به رهبری بی‌رحم، مستبد و بدبین مافیا به مخاطب القا می‌کند. تابش نور اصلی از بالا و عدم استفاده از نور پرکننده یک فضای مایه‌تیره با روشن‌سازی محدود و فال- آف سریع (تضاد بالا) را به‌وجود آورده که ماحصل اصلی آن، قرارگرفتن چشمان مایکل در تاریکی است. باوری قدیمی وجود دارد که چشمان انسان دریچه‌ای به‌سوی روح او هستند، بنابراین به نظر می‌رسد فیلم‌بردار فیلم، با روشن نکردن چشمان مایکل در طولِ صحنه، قصد در القای شخصیت تباه‌شده، پلید و جنایتکار وی داشته است. این همسان‌سازی نورپردازی صحنه‌ی اختتامیه با افتتاحیه این حقیقت را منتقل می‌کند که مایکل نه‌تنها جانشین پدرش شده، بلکه به هیولایی به‌مراتب بدتر از او تغییریافته است.

نتیجه‌گیری

سیر تحول شخصیت اصلی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر تعبیه‌شده در روایت می‌تواند مبنای مناسبی برای چگونگی طراحی نورپردازی باشد. با واکاوی دو فیلم «حکم» و «پدرخوانده» مشخص شد که فیلم‌برداران به دنیای قبل و بعد از تغییر شخصیت اصلی توجه داشته‌اند و حالت‌های نورپردازی خود را به‌گونه‌ای تکوین کردند که دگرگونی که در طول روایت برای شخصیت عارض شده است درون یک منظره بصری بهتر القا شود. در طول روایتِ فیلم حکم، فرانک گالوین، شخصیت اصلی، یک سیر تحول مثبت را طی کرد؛ او از یک شخصیتِ معتاد به الکل و عاری از عزت نفس و بی امید نسبت به اجرای عدالت

به یک شخصیت با عزت نفس، اخلاق‌گرا و عدالت‌طلب تغییر کرد. ازاین‌رو، فیلم‌بردار بر اساس گام‌های اصلی تحول شخصیت، کیفیت نورپردازی را دگرگون ساخت؛ در دوره‌ی ایستا به‌عنوان یک مبنا که تمام تغییرات بر اساس آن سنجیده شد، برای نمایش شخصیتِ کرخت، افسرده و بی‌عزت نفسِ فرانک گالوین از نور نیمه‌سخت، قراردادن نور اصلی در موقعیت سایه‌ساز، شدت پایین روشنایی و فال- آف سریع (تضاد بالا) استفاده‌شده تا بدین‌طریق تاریکی بر تک‌چهره فرانک و محیط پیرامون او چیره شود. همان‌طور که گفته شد استفاده از تاریکی برای القای احساسات منفی شخصیت بوده است و همچنین نشان‌دهنده‌ی باور دروغ او نسبت به خود و جهان پیرامونش. اما در نقطه‌ی اوج داستان زمانی که تحول مثبت فرانک نشان داده شد، کیفیت نورپردازی نیز بر تک‌چهره‌ی او تغییر یافت؛ نور اصلی بسیار نرم و شدت آن افزایش یافت، برای کاهش سایه‌ها از نور پرکننده نیز استفاده شد، درنتیجه فال- آف بر چهره او بسیار آرام (تضاد کم) شد. ازاین‌رو، می‌توان گفت سفر درونی فرانک از درون تاریکی آغاز و در روشنایی پایان یافت. طراحی نورپردازی در طول این سفر و در هر نقطه از روایت که تنش‌های دراماتیک افزایش یافتند و او از ادامه‌ی مسیر و دستیابی به هدفش مأیوس و دلسرد شد به‌گونه‌ای انجام گرفت که مجدد تاریکی بر شخصیت او چیره شود. اما درنهایت با دگرگونی مثبت فرانک، روشنی دوباره بر شخصیت وی مستولی شد. این مطلب در فیلم «پدرخوانده»، تاحدودی بالعکس بود. در طول روایت، مایکل کورلئونه، شخصیت اصلی، یک سیر تحول منفی را طی کرد؛ او از یک سرباز جوان آرمان‌گرا به یک پدرخوانده بی‌رحم و بدگمان تبدیل شد. کیفیت نورپردازی نیز در طول داستان هم‌سو با تغییروتحول رو به سقوط مایکل، دگرگون شد؛ در دوره‌ی ایستا، برای نمایش بی‌گناهی شخصیت، از نورپردازی نرم با فال- آف آرام (تضاد کم) استفاده شد. اما در نقطه‌ی اوج روایت، با قرارگیری نور اصلی از موقعیت کناری و حذف هرگونه نور پُرکننده که ماحصل آن یک فال- آف سریع بود (تضاد بالا)، حالت نورپردازی فروپاشی اخلاقی او را القا کرد. در دوره‌ی جدید ایستا نیز با شبیه‌سازی نورپردازی به صحنه افتتاحیه و حذف نورِ چشم که ناشی از موقعیت تابش از بالای نور اصلی بر مایکل بود، این‌گونه القا شد که او روح خود را باخته و به هیولایی به‌مراتب بدتر از پدرش تبدیل‌شده است. ازاین‌رو می‌توان گفت سفر درونی مایکل از روشنایی آغاز شد و در تاریکی پایان یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. Peh, Colin Jin Wei
2. PORNUBPAN HENGTAWEESUB
3. Mehmet Sefa Doğru
4. Lara Thompson
5. Resting period

۶. به انگلیسی: Vertigo. کارگردان: سیدنی لومت

۷. به انگلیسی: The God Father. کارگردان: فرانسیس فورد کاپولا

فهرست منابع

- سیگر، لیندا (۱۳۹۲). فیلم‌نامه‌نویسی پیشرفته (محمد گذرآبادی، مترجم). تهران: فارابی.
- گذرآبادی، محمد (۱۳۹۳). فرهنگ فیلم‌نامه: واژگان و اصطلاحات تخصصی برای فیلم‌نامه نویسان. تهران: فارابی.
- بتی، کریگ، و زارا والدبک (۱۳۹۳). نویسندگی برای سینما و تلویزیون (محمد گذر آبادی، مترجم). تهران: آوند دانش.

- Zettl, Herbert. 2016. *Sight, Sound, Motion*: *Applied Media Aesthetics*. California: Wadsworth.
- Brown, Blain. 2019. *Motion Picture and Video Lighting*. England: Routledge.
- Ward, Peter. 2003. *Picture Composition for Film and Television*. England:Taylor & Francis
- Box, Harry C. 2010. *Set Lighting Technician›s Handbook*: *Film Lighting Equipment, Practice, and Electrical Distribution*. England: Routledge.
- Jarvis, Jennie. 2014. *Crafting the Character ARC*. FLORIDA: Beating Windward.
- Marks. Dara. 2013. *Inside Story*: *The Power of the Transformational Arc*. New York: Three Mountain.
- Malkiewicz, Kris. 2012. *Film Lighting*: *Talks with Hollywood›s Cinematographers and Gaffer*. New York: Simon & Schuster.
- Millerson, Gerald. 1999. *The technique of lighting for television and motion pictures*. London: Focal.
- Lancaster, Kurt. 2019. *Basic Cinematography*: *A Creative Guide to Visual Storytelling*. London: Routledge.
- Giannetti, Louis. 2014. *Understanding Movies*. London: Pearson.
- Alton, John. 2013. *Painting With Light*. California: University of California.
- Storaro, Vittorio. 2002. *Writing with Light*. New York: Aperture; Bilingual.
- Bergery, Benjamin. 2002. *Reflections*: *Twenty- One Cinematographers At Work*. Los Angeles: A S C Holding Corp.
- Thompson, Lara. 2015. *Film light*: *Meaning and emotion*. Manchester: Manchester University.
- Movies:
- Zanuck, Richard (Producer), Lumet, Sidney (Director) (1982). *Verdict*. [Cinema movie].
- Ruddy, Albert S (Producer), Coppola, Francis Ford (Director) (1972). *Godfather*. [Cinema movie].

Received: 2023/09/05
Accepted: 2024/01/27
Published: 2024/02/29

Examining the Mood-Setting Approach of Lighting Design in Relation to the Character Arc of the Main Character in Films Case Study: Verdict and Godfather Films

Ahmadreza Motamedi, Associate Professor, University of IRIBU, Tehran, Iran.
Morteza Janbakhsh, Professor and Lighting Designer at the Islamic Republic of Iran Broadcasting (IRIB), Tehran, Iran.
Ali Mohammadi Porfekr, Master's degree in Television Production from the University of IRIBU, Tehran, Iran.

Abstract
This article examines the approach of lighting design in dealing with the positive and negative transformation of the main character. The main objective is to understand the way in which the quality of lighting design influences the portrayal of the main character's upward or downward trajectory. The films "Verdict" (1982) and "Godfather" (1972) are analyzed to achieve this goal. The research method employed is qualitative-observational data analysis. The analysis of both films is conducted in parallel, first by identifying the main steps of the main character's transformation using Jennie Jarvis's theory of personality development, and then by examining the lighting design from the perspective of its mood-setting function. Based on the conducted analysis, it can be said that the cinematographers have paid attention to the world before and after the main character's transformation and have crafted their lighting states in a way that enhances the transformation experienced by the character throughout the narrative within a visual landscape. In the positive transformation, the character overcomes their inner flaws, leaves behind bitter memories and false beliefs, and evolves by the end of the story. Therefore, throughout the film, the lighting quality for the character and the surrounding environment transitions from semi-hard light, positioning the key light in shadowed positions, low light intensity, and fast fall-off (high contrast), to increasing softness and intensity of the key light, using fill light, reducing shadows, and adopting slow fall-off (low contrast), thus inducing the positive transformation of the character. However, in the negative transformation, the character is unable to abandon their false beliefs. Consequently, instead of moral growth throughout the narrative, they experience a downfall. Therefore, the lighting state induces the character's downfall by placing the key light in shadowed positions, reducing the softness of the key light, not using eye light, eliminating fill light, and employing fast fall-off (high contrast).

Keywords: Lighting, Mood, Main Character, Positive and Negative Character Arc.